

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES

MARINA SERRA MURTA MAIA

MANADAS & IMAGENS
Existências lésbicas no imaginário coletivo

RIO DE JANEIRO – RJ

2018

MARINA SERRA MURTA MAIA

MANADAS & IMAGENS

Existências lésbicas no imaginário coletivo

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Vinícios Kabral Ribeiro

RIO DE JANEIRO – RJ

2018

Dedico este trabalho às manadas sáficas, ao bonde sapatão, às lésbicas que existem, existiram e existirão. Às nossas ancestrais que sempre lutaram pelas nossas vidas e que abriram caminho para que pudéssemos estar aqui hoje.

Dedico também às multidões dissidentes que resistem aos antropocentrismos genocidas, ao heterocissexismo, ao racismo e à aniquilação de toda forma criativa de existir e coabitar terras, praças, cidades, mares, ares, montanhas, florestas.

Ana Beatriz e Ana Clara de Ananindeua,

Denise da Silva

Luana Barbosa,

Marielle Franco,

Priscila da Costa

e tantas outras companheiras marcadas pelo lesbocídio,

dedico a vocês.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Èsù, que me ensina a ter paciência para caminhar e a caminhar com paciência, a observar as encruzilhadas da vida com respeito, atenção e escuta, onde todas as vidas, humanas e não-humanas, se cruzam, se entrelaçam, se encantam.

Agradeço à minha família espiritual, mães, pais, irmãs e irmãos por todos os ensinamentos e compartilhamentos. E muito especialmente à minha iyalorixá, Mãe Néa d'Ewá. O incentivo dela para que eu concluísse a graduação foi muito importante.

Minha gratidão às professoras, professores e colegas do curso de História da Arte com quem tive o caminho cruzado, sendo possível a troca de ideias, referências e apoios. Ao orientador desta monografia, professor Vinícios Ribeiro, pelas referências compartilhadas. Às professoras que compuseram a banca, Cíntia Guedes e Fátima Lima, pelos diálogos, apontamentos e contribuições preciosas e importantíssimas.

Agradeço o carinho, a presença e a escuta de todas as pessoas que me acompanharam nessa jornada. Foram elas que me fizeram chegar aqui, mesmo tendo pensado muitas vezes em desistir. Tenho a boa sorte de estar perto de pessoas tão maravilhosas.

Marina Tiév, Luiza Cilente, Zi, Azii Deia, Bárbara Felice, Laura Carvalho, Carol Maia, Lorena Braga, Flávia Viana, Tatu, Méuri Volfzona, Juliana Floriano, Amazonina Kinatapás, Angela Donini, Camila Bacellar, Beatriz Lemos, Helena Assanti, Pâmela Souza, Savana Brito, Jackie Cunha, Beatriz Nascimento, Laila Aurore, Francesca Repetto, Euclícia Queiroz, Isabel Abrantes, Geisa Garibaldi, Lau, Walla Capelobo, Verde, Érika Villeroy, Taís Lobo, Catarina Duncan, Pombo, Ju Borzino, Lázaro, Dora Moreira, Carolina Cruz, Camila Couto, Jean Li Alenbo, Auriceleste Zimmermann, Musa Michelle Mattiuzzi, André Alfradique, Ticiano de Souza, João Serra, Kátia Serra, Nina La Croix, Nathalia Gonçalves, Érica Sarmet, Luar Grinberg, Míris Salomé, Octarina Lux, Cássia Lyrio e mais um tanto de gente que eu queria agradecer.

Ao senhor caçador-pescador, ao senhor das montanhas e do magma e à senhora das águas doces: o meu mais profundo amor.

Sumário

1.	Introdução	6
2.	Afirmar-se lésbica como ato político	7
3.	Representação e contranarrativas	14
4.	Armário	21
5.	Manada sapatão e imagens que curam	23
6.	Conclusões	27
7.	Referências	29

1. Introdução

O presente texto tem como objetivo fazer alguns apontamentos acerca de invisibilidades, imagens e narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas feitas sobre lésbicas. Não pretendo, contudo, dar conta de todas as imagens que existem, isso seria impossível. Meu objetivo é que, com os exemplos trazidos, possamos compreender algumas nuances do pensamento cis heterocentrado que fundamentam os encruzes entre discurso hegemônico e controle do imaginário social.

Realizo uma reflexão sobre violências através de imagens e representações de personagens lésbicas e/ou não-heterossexuais a partir de dois filmes brasileiros: *Paraísos Artificiais* (Marco Prado, 2012) e *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984). Também cito três filmes que, através de suas imagens e narrativas, nos mostram um rompimento com a maneira de contar histórias sobre as lésbicas no cinema: *Rules of the Road* (Su Friedrich, 1993), *Las hijas del fuego* (Albertina Carri, 2018) e *MC Jess* (Carla Villa-Lobos, 2018).

Ainda sobre rompimentos e contranarrativas, escrevo também sobre o processo de realização de um filme que fiz a partir de algumas gravações em vídeo minhas e da minha rede de amigas e amigos. Por constatarmos a escassa existência e referência imagética de lésbicas, sapatões, brejeiras, etc. orientadas pelo cuidado, autocuidado e afetações alegres, surgiu a vontade de reunir imagens baseadas em nossas vivências, conversas e encontros para realizar um filme. A reunião dessas imagens foi e é, sobretudo, um processo imagético de cura, fissurando para nós mesmxs a bolha das narrativas hegemônicas que conta histórias de tragédia e fetiche sobre nossos corpos.

Por fim, falo sobre a importância de se estar e de se constituir em manada para resistir às necropolíticas e para o fortalecimento de nossas existências.

2. Afirmar-se lésbica como ato político

Para dimensionarmos a importância de afirmar-se lésbica como ato político, é necessário que pensemos nos jogos de poder aos quais os corpos de mulheres cisgêneras e transgêneras, pessoas não binárias e homens transgêneros são submetidos no patriarcado. No livro *O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, Silvia Federici oferece um panorama histórico, situado no contexto europeu, apontando como

o corpo para as mulheres é o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho. Neste sentido, é bem merecida a importância que adquiriu o corpo, em todos os seus aspectos — maternidade, parto, sexualidade —, tanto dentro da teoria feminista quanto na história das mulheres.” (FEDERICI, 2017, p. 19)

A autora apresenta uma relação entre a caça às bruxas e o desenvolvimento contemporâneo de uma divisão sexual do trabalho que confina as mulheres¹ às funções reprodutivas. O corpo, portanto, é um território chave para a compreensão do domínio capitalista, masculino e patriarcal, uma vez que “o surgimento do capitalismo coincide com essa guerra contra as mulheres” (FEDERICI, 2017, p. 30). A tentativa² de destruição da autonomia e do controle³ que mulheres e pessoas com útero exerciam sobre a natalidade e a própria sexualidade não necessariamente procriativa foi implacável, intensiva e totalitária, de modo que a vigilância pela procriação levou centenas dessas pessoas à execução, acusadas de infanticídio. Em suma, para Federici, a escravidão reprodutiva à qual as pessoas com útero⁴ europeias foram submetidas está intrinsecamente associada à expansão da força de trabalho com o advento do colonialismo e do capitalismo.

No contexto das *plantations* coloniais latino-americanas, essa prática se deu de maneira similar com as mulheres e pessoas com útero escravizadas. Porém, é preciso ter cautela nas comparações de contextos. Embora a escravização reprodutiva tenha acontecido

¹ Federici refere-se especificamente às mulheres cisgêneras. No entanto, é importante pensar que nessa categoria social da mulher encontramos também as pessoas não binárias identificadas pela sociedade como mulheres por terem nascido com vagina e os homens trans, também portadores de útero.

² É preciso dizer que, embora tenham conseguido realizar grandes massacres, não conseguiram controlar totalmente a autonomia das pessoas sobre seus corpos.

³ Tal controle é observado nos dias de hoje no Brasil, por exemplo, com as políticas antiaborto atuais.

⁴ Para não invisibilizar ainda mais pessoas trans nascidas com útero na história, por vezes trocarei o termo “mulheres” para “pessoas com útero”.

com as mulheres europeias proletárias, a mesma prática se deu de forma diferente com as mulheres indígenas e africanas. De acordo com Silvia Federici,

as mulheres europeias não estavam abertamente expostas às agressões sexuais, embora as proletárias pudessem ser estupradas com impunidade e castigadas por isso. Tampouco tiveram que sofrer a agonia de ver seus filhos levados embora e vendidos em leilão. Os ganhos econômicos derivados dos nascimentos a que estavam obrigadas a gerar eram muito mais dissimulados.” (FEDERICI, 2017, p. 178)

Tendo em vista as contribuições de Silvia Federici para a compreensão do fenômeno do patriarcado e da dominação masculina no contexto de uma Europa Ocidental dos séculos XVI e XVII, Monique Wittig escreve *On ne naît pas femme* (“Não se nasce mulher”, em tradução nossa) texto do ano de 1980, (Wittig, 1980) no qual entenderá que “mulher” é uma categoria social, criada a partir da sofisticada construção de um “mito da mulher”, com fins políticos e econômicos de dominação. Para Wittig, as categorias “homem” e “mulher” foram forjadas e não são eternas. Portanto, segundo essa perspectiva, mulher é uma ficção manipulada para propagar e performar toda uma agenda que corresponderá a essa categoria social: a mulher é pessoa que é capaz de gestar e, portanto, reproduzir. Dessa forma, Wittig dirá que as lésbicas não são mulheres, pois não são heterossexuais e não servem ao sistema⁵ heterossexual compulsório:

O sujeito designado (lesbiano) não é uma mulher, nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente. Pois o que faz uma mulher é uma relação social específica com um homem, uma relação que chamamos servidão, uma relação que implica uma obrigação pessoal e física e também econômica (“residência obrigatória”, trabalhos domésticos, deveres conjugais, produção ilimitada de filhos, etc.), uma relação a qual as lésbicas escapam quando rejeitam tornar-se ou seguir sendo heterossexuais” (Wittig, 1980, p. 17)

A subalternização das mulheres cisgêneras e transgêneras, bem como de corpos não binários e de homens trans, é uma construção formulada pela ideologia cis-heterossexista⁶ e patriarcal, ao afirmar que a única maneira de esses corpos obterem um mínimo valor na sociedade capitalista colonial é por meio de relações com homens cisgêneros heterossexuais. Nesse sentido, o pensamento heterocentrado não assimila corpos sem útero ou performando feminilidades não-hegemônicas como mulheres, assim como não tolera corpos com útero performando masculinidades ou simplesmente fora das agendas compulsórias de

⁵ A corruptela *cis-tema* e *cis-patriarcal*, entre outras corruptelas do tipo, têm o objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional – *cis-têmico* – de perspectivas cissexistas advindas de uma ficção de normalidade, construída pela ideologia heterociscentrada dominante.

⁶ A norma heterocissexista inclui na temática da heterossexualidade compulsória os estudos atuais das populações travestis e transexuais. O uso da categoria “cis” permite marcar corpos que não são trans, desnaturalizando a suposta ficção de normalidade atribuída às pessoas cis pela ideologia dominante.

feminilidades heterocentradas. Portanto, no contexto específico das mulheres cisgêneras, pessoas não binárias e demais pessoas nascidas com útero, afirmar-se sapatão é um ato político por romper com a lógica reprodutiva compulsória na medida em que há a recusa de relações sexo-afetivas-reprodutivas com homens cisgêneros.

Em diálogo com as ideias de Silvia Federici e Monique Wittig apresentadas aqui, exponho as contribuições de Adrienne Rich sobre o pensamento heterocentrado como projeto político. Ao observar o apagamento das lésbicas na literatura acadêmica feminista, Rich propõe às feministas heterossexuais o exame da heterossexualidade como instituição política, inclusive por constatar que essa instituição dominante é encorajadora de feminismos antilésbicos (Rich, 2010). No contexto das agendas feministas brasileiras, pensa junto com Adrienne Rich o texto de Gilberta Soares e Jussara Costa:

Os feminismos resistiram a incorporar as questões das mulheres lésbicas em sua produção teórica e agenda política. Boa parte dos movimentos se deixou intimidar pela pressão social da conjuntura da época que exigiu aos feminismos o silêncio sobre a lesbianidade e sua invisibilização. [Pensavam que, com isso, seriam] minimamente respeitados pela esquerda brasileira, pela intelectualidade acadêmica, pela Teologia da Libertação, pela mídia, pela sociedade, em geral, no momento pós-ditadura no Brasil (SOARES, 2013, 8)

No texto *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, Rich vai fazer importantes acréscimos às oito características do poder masculino em sociedades arcaicas e contemporâneas esquematizadas por Kathleen Gough em seu texto *The origin of the Family* (1975). Algumas das contribuições de Rich para o esquema de Gough são a respeito da dominação sexual masculina ao negar as sexualidades femininas,

que inclui punição, inclusive morte, devido ao adultério; da punição, inclusive a morte, em razão da sexualidade lésbica; da negação psicanalítica do clitóris; de restrições contra a masturbação; (...) de imagens pseudolésbicas na mídia e na literatura; do fechamento de arquivos e da destruição de documentos relacionados com a existência lésbica; Ou forçá-las [à sexualidade masculina] – [por meio de estupro (inclusive o estupro marital) e agressão da esposa; do incesto pai-filha, irmão-irmã; da socialização das mulheres para que elas sintam que a “pulsão” sexual masculina consiste em um direito; da idealização do romance heterossexual na arte, na literatura, na mídia, na propaganda etc.; do casamento infantil; do casamento arranjado; da prostituição; do harém; das doutrinas psicanalíticas da frigidez e do orgasmo vaginal; das descrições pornográficas das mulheres a responder com prazer à violência sexual e à humilhação (em que a mensagem subliminar seria que o sadismo heterossexual é mais “normal” do que a sexualidade das mulheres) (GOUGH, 1975, pp. 26-27)

Percebe-se, portanto, que há uma doutrina heterocissexista em curso e produzindo imagens e discursos médicos ao longo da história para estabelecer-se como padrão de normalidade. A identidade, o corpo e o desejo aparecem como mecanismos de controle social

(FOUCAULT, 1999 p. 31) que, servindo-se da linguagem e de outros dispositivos, perpetuam um único modelo normativo como fundamental para nossa realidade, centrando-se na norma heterossexual e cisgêneras, os fundamentos do patriarcado. A negação da existência sapatão está imbricada com o fato de que é um dos modos de ser e estar no mundo que afrontam essa ideologia dominante.

O ensaio *Necropolítica* (2003), de Achille Mbembe, expõe a noção de política da morte, importante contribuição para a compreensão dos diagramas de poder que organizam hierarquicamente a sociedade e designam quais são as vidas matáveis. Esses diagramas, segundo o autor, possuem uma relação com o conceito de soberania trabalhado a partir da perspectiva de Michel Foucault. Para Mbembe, “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (2003, p. 11). Portanto, pensando no contexto sociopolítico do Brasil, a divisão entre quem deve viver e quem deve morrer se dá justamente em segmentações étnico-raciais, sociais, de sexualidade e gênero: entre pessoas não-brancas e brancas, entre pessoas cisgêneras e transgêneras, entre a heterossexualidade e orientações sexuais dissidentes à heteronorma.

Como toda ideologia política está intersectada com uma estética, a cultura visual *mainstream* servirá à necropolítica como um de seus braços da máquina de morte e da negação do direito à existência. Na medida em que a cultura visual *mainstream* produz imagens de tragédia ou de fetiche em torno da figura da sapatão e de experiências lésbicas — apresentadas constantemente nas imagens e nas narrativas como exemplos do que não se deve ser, pois se assim for um castigo poderá acontecer—, toma forma uma prática contemporânea de exibição do corpo dissidente insurgente morto na rua, para que ninguém mais ouse repetir a transgressão. Como exemplo, citarei dois filmes brasileiros: *Paraísos Artificiais* (Marco Prado, 2012) e *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984).

Paraísos Artificiais (Marco Prado, 2012), dirigido por um homem branco cisgênero, parte do encontro de Érika, personagem principal, e sua amiga Lara, com quem viaja para um festival de música eletrônica. Lara morre poucas cenas após a que ela e Érika se relacionam sexualmente. Lara se retira do *ménage-a-trois* no qual Érika e ela estão com o outro protagonista (Nando, que posteriormente forma com Érika um par heterossexual e romântico – “legítimo”, portanto) e morre repentinamente, por overdose.

Ao fazer uma pesquisa no google pelo título do filme, é possível encontrar um vídeo hospedado no XXVIDEOS⁷ com uma reedição de fragmentos de *Paraísos artificiais*

⁷ https://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph568b70cbf2507 (visitado em 13 de novembro de 2018)

que mostra a cena de sexo lésbico, em seguida a cena de sexo heterossexual e, por fim, a cena da menina bissexual morrendo de overdose, explicitando o sentido aqui apontado de fetichização e punição do corpo lésbico na cultura visual *mainstream*. Essa reedição pavorosa reafirma que, no sistema heteronormativo, a morte é a sentença esperada a qualquer expressão de bissexualidade/lesbianidade, enquanto a heterossexualidade é frequentemente coroada com narrativas de finais felizes. Como afirma Rich,

O cinto de castidade, o casamento infantil, o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas das formas óbvias de compulsão, as duas primeiras expressando força física, as duas outras expressando o controle da consciência feminina. (Rich, 2010, p. 26)

O segundo filme que trago para este debate é *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984), película de temática lésbica baseada em uma história real, de grande importância na história do cinema brasileiro por ter sido o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra, a cineasta Adélia Sampaio. Para circular comercialmente e ganhar alguma visibilidade, a diretora aceitou inserir o filme no guarda-chuva da Pornochanchada, mesmo que ele não seja pornográfico ou de sexo explícito. Realizar um debate sobre a lesbofobia e a homofobia eram os objetivos da diretora, mas o filme ficou famoso por conter imagens de carícias lésbicas, o que na época colocou a discussão proposta por Sampaio em uma cortina de fumaça.

O filme conta a história da relação amorosa entre a executiva Fernanda e a ex-*miss* Sueli, a partir do julgamento de Fernanda (mulher branca, lésbica, entendida e independente) que está sob suspeita de ter matado Sueli (uma mulher branca, dependente da família, desestruturada, não-heterossexual), expulsa de casa pela família após ganhar um concurso de *miss*. Ambas são construídas a partir da performatividade hegemônica de feminilidade, contrariando as expectativas e estigmas do senso-comum da época de que lésbicas são exclusivamente mulheres masculinizadas.

Sueli, que tem uma série de desentendimentos e dificuldades na relação com seu pai, pastor de uma igreja, conhece Fernanda na praia logo após a expulsão de casa. Sem ter para onde ir, Sueli é convidada por Fernanda, mulher independente, bem-resolvida e então morando sozinha, para ficar em sua casa. Logo uma relação sexo-afetiva entre as duas se estabelece e acabam por se casar. No dia em que se casam, porém, fica nítido que Sueli não estava interessada em construir uma relação com Fernanda, mas em aproveitar a oportunidade para se estabelecer na vida, diante de uma condição adversa com a sua família. Isso se expressa no fato de que Sueli e um jornalista se envolvem sexo-afetivamente desde o dia do

casamento entre Fernanda e Sueli. O jornalista a engravida e se recusa a assumir a paternidade, alegando já ter uma família. Em desespero, Sueli se joga da janela do apartamento de Fernanda, que por sua vez é acusada de homicídio.

A maior parte do filme apresenta o julgamento de Fernanda, marcado fortemente por injúrias à sua condição de sujeita lésbica, desviante da heteronorma, e representante de “um perigo real para a família”, nas palavras do advogado de acusação. Ele, por sua vez, acusa Fernanda de desvirtuar Sueli, de ser um monstro, um atentado à moral e aos bons costumes cristãos. Por representar uma afronta à ideologia heterocentrada, o advogado de acusação pede ao juiz a pena máxima para Fernanda. A sorte de Fernanda é o depoimento de Lídia, manicure de Sueli, que revela que a *miss* estava grávida do jornalista e que o pai a rechaçou quando ela quis voltar para casa. Com grande alívio, assistimos a absolvição de Fernanda, porém não sem antes passar por toda sorte de humilhações e acusações.

Embora *Amor Maldito* não tenha um final infeliz, a maior parte do filme está centrada no sofrimento de Fernanda. Como dito anteriormente, é preciso considerar que a motivação de Adélia Sampaio foi trazer a discussão sobre a injustiça sofrida pela personagem, pelo simples fato de ser quem era: uma mulher lésbica. No entanto, para mim, assistir a esse filme em 2018 me fez perceber que ainda hoje é lugar-comum imagens em que existências lésbicas ou experiências lésbicas desencadeiam punições, seja a partir dos aparatos judiciais e políticos, seja através de uma “morte súbita”, como em *Paraísos Artificiais*.

Diante do apagamento político/ideológico desenhado pela heterocissexualidade enquanto regime, é perceptível a demanda urgente por visibilidade sapatão, sobretudo nas narrativas audiovisuais nacionais. Contudo, mais do que a visibilidade em si, é preciso entender quais visibilidades são estratégicas. Em conversas com amigas e amigos sobre filmes e séries que envolvem o universo sapatão, é nítido como quase sempre há uma lacuna. São raros os filmes em que o enredo principal envolvendo a personagem tríbade não acabe em algo triste.

Ou seja, a visibilidade das existências sapatão produzidas desde uma perspectiva heterocisnormativa não trabalha para cessar os estigmas que a ideologia dominante produz, muito pelo contrário. A indústria reforça o aprisionamento dessas identidades a forças e padrões estéticos, que retiram da sapatão o seu direito à existência. As poucas narrativas lésbicas audiovisuais que existem ainda estão, em sua vertiginosa maioria, centradas na heterocisnormatividade. A maioria dos filmes que tratam experiências e vivências lésbicas no cinema nacional e internacional são marcadas por repetidas narrativas de violências, mortes e fetiches. Portanto, a disputa pelas nossas próprias narrativas se dá muito mais pela

necessidade de nós mesmas/mesmxs reconfigurarmos a atuação dessas imagens no imaginário coletivo, e de nos fortalecermos diante de um cenário opressor e necropolítico, que se utiliza de discursos essencialistas⁸ para a propagação de pânico morais e de legitimação de violências. Como diz Wittig:

As imagens pornográficas, os filmes, as fotos de revistas, os pôsteres publicitários que vemos nas paredes das cidades, constituem um discurso, e este discurso cobre o nosso mundo com os seus signos, e este discurso tem um significado: significa que as mulheres são dominadas. (WITTIG, 1978)

Para entender quem está nos bastidores das criações cinematográficas e artísticas, e o que este texto compreende como cultura visual *mainstream*, recorremos a uma pesquisa feita pela ANCINE em 2016⁹: 75% da direção em longas-metragens lançados comercialmente no Brasil é comandada por homens brancos. E 59,9% dos roteiros também são encabeçados por homens brancos. Isso é mais problemático ainda quando analisamos os dados raciais dessa pesquisa. De 97 filmes de ficção analisados, não há nenhum ator/atriz negro no elenco. Das obras que foram incentivadas por recursos públicos geridos pela ANCINE em 2016, 100% foram dirigidas por pessoas brancas e 98% foram roteirizadas por brancos. Fica evidente que o poder de criar imagens está na mão de uma grande maioria de homens brancos. Taís Lobo (2014), analisa o pensamento de Laura Mulvey:

É nesse sentido que Mulvey, referindo-se aos filmes clássico-narrativos, fala de uma codificação do erótico e do corpo feminino enquanto sinônimos, guiados pelo desejo, prazer, ação e excitação do protagonista masculino, transpondo tais sensações da trama para o corpo passivo do espectador masculino, este último configurado a partir de então num voyeur que, por sua vez, projeta seus ego e afeto para o corpo de quem atua “verdadeiramente” – no caso, seria mais oportuno dizer “virtualmente”. Um exemplo disso nesse tipo de filme e conforme aponta Mulvey, seria o modo com o qual a câmera recorta o corpo da mulher, demorando-se nele, gerando momentos totalmente deslocados da narrativa, mas que se justificam pelo prazer visual e voyeurista do espectador masculino. Portanto, a lógica do cinema dominante, para Mulvey, caracteriza-se como uma lógica patriarcal e, por isso, opressora, que representa aquilo que lhe convém e como lhe convém. (LOBO, 2014, p. 55)

Tendo isso em vista, vejo a necessidade de buscar operar uma maneira interseccional de viver, refletir e debater, pois não é possível só falar em gênero, ou em raça ou em orientação sexual; não há sentido pensar e discutir as lutas LGBTQI sem falar das lutas antirracistas. Não é possível falar sobre colonização e capitalismo sem falar sobre branquitude

⁸ Podemos entender o essencialismo como uma perspectiva, ou melhor, uma ficção científica que apresenta explicações para o comportamento sexual humano com base no determinismo biológico.

⁹ Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf> (Acesso: 20/11/2018)

e pensamento heterociscentrado. Como nos ensinam Audre Lorde, Cheryl Clarke, Gloria Anzaldúa e Fátima Lima, pensadoras lésbicas negras e/ou racializadas contemporâneas, é preciso e urgente intersectar nossas lutas para que possamos seguir diante de cenários macropolíticos de terror e pânico.

3. Representação e contranarrativas

Assim como a história do cinema foi e continua a ser construída majoritariamente por diretores e roteiristas homens brancos cisgêneros, tendo como base política o pensamento heterociscentrado, o mesmo fenômeno ocorre na história da arte. Amália dos Santos, Gabriel Parreira e Bruno Moreschi realizaram uma pesquisa de dados quantitativos e qualitativos de 2.443 trabalhos encontrados em 11 livros utilizados em cursos de graduação em artes visuais no Brasil. O projeto chamado “A HISTÓRIA DA _RTE¹⁰” concluiu através dos dados pesquisados que as artes e suas histórias são protagonizadas por homens, brancos, cisgêneros, em sua grande maioria europeus e estadunidenses.

A pesquisa teve início com a listagem, em formato de tabelas, de todos os artistas de 11 livros de História da Arte e as seguintes informações: anos de nascimento e morte; onde nasceu, trabalhou e morreu; gênero e raça; técnica principal utilizada. A partir da análise desses dados, observou-se que do total de 2.443 artistas apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 não são estadunidenses.

De 22 artistas negrxs, apenas duas são mulheres. Das imagens analisadas, foram encontradas 1.060 imagens de mulheres, sendo que 44,3% corresponde a imagens em que elas são representadas nuas ou seminuas. Já os homens aparecem em 765 imagens. Em 18,9% eles aparecem nus ou seminus, sendo que, dessa porcentagem, há uma subporcentagem: 48,2% da nudez/seminudez masculina corresponde a figura de Jesus.

Assim como no cinema, a história da arte teve sua narrativa hegemônica criada por homens cisgêneros e brancos, geolocalizados na Europa e nos Estados Unidos, pois representam a maioria das referências encontradas nos livros verificados na pesquisa de Amália dos Santos, Gabriel Parreira e Bruno Moreschi. Isso significa que, em muitas graduações em história da arte e em artes visuais, bem como nos cursos de comunicação social e cinema, estudamos imagens criadas a partir de epistemologias eurocêntricas e estadunidenses.

¹⁰ <http://historiada-rte.org> (Acesso em 22 de novembro de 2018)

As imagens projetivas imitam o real e ao mesmo tempo o recriam (Araújo e Baptista, 2003, p. 37), constroem e sedimentam o imaginário de um contexto/época. Imaginário, por sua vez, é um campo de luta política e pelo poder, onde se cruzam interesses de grupos sociais e ideologias. Portanto, é um campo de disputa. Para Gilles Deleuze “o olhar imaginário faz do real algo imaginário ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade. É como um circuito que troca, corrige, seleciona e nos persegue” (DELEUZE, 2011, p.18). Reconhecendo que a visão é culturalmente construída e que práticas visuais contribuem para a formação de conceitos e ideários, capazes de deflagrar processos subjetivos e identitários de um determinado contexto (Elkins, 2003), podemos compreender o jogo de poder que envolve as imagens e a tessitura de um imaginário coletivo, mobilizando afetivamente as pessoas. É com o / no / através do imaginário que “as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado presente e futuro. Silvia Cusicanqui nos afirma que:

Em todos os períodos da história, a imagem serviu de instrumento para a construção de imaginários coletivos ou para dismantelá-los. (...) Todo grupo dominante que chegou ao poder tenta manter essa dominação não apenas através do controle sobre os meios de produção, mas também através de um discurso hegemônico que faz da cultura e das artes instrumentos fundamentais de controle do imaginário social. (CUSICANQUI, 2010, p. 23)

A ideologia dominante branca heterocissexista trabalha concretamente na invisibilização de corpos dissidentes¹¹ à heterocisnorma. Quando esses corpos aparecem em imagens como representações visuais, eles são subalternizados ou massacrados. Assim, segundo a perspectiva de imaginário exposta por Deleuze, aquilo que é criado e propagado na cultura visual sobre esses corpos acaba por reforçar a não possibilidade de existência. De modo que, para existir, é preciso entrar numa batalha imagética para que possamos incidir em processos de cura das forças e de fatos cotidianos que nos oprimem. É preciso que criemos as nossas imagens e ocupemos estrategicamente o imaginário coletivo. Nas palavras de Lucia Santaella, “o termo imaginário está sempre mais atado ao segundo domínio das imagens, ou seja, ao domínio das imagens mentais” (SANTAELLA, 2018, p. 6). Sendo assim, é necessário reconfigurarmos nossas imagens mentais e ocuparmos estrategicamente o imaginário coletivo-político, de modo a reconfigurar as nossas representações visuais e corporais, (re)desenhando, portanto, nossas ações no mundo e as possibilidades de existência que se encontram aniquiladas no cis-tema mítico-imagético que estamos debatendo.

¹¹Pessoas negrxs, indígenas, mestiças, travestis, transexuais, sapatões, bichas, assexuades, bissexuais, gordxs, não-heterossexuais, pessoas com outras capacidades físicas e/ou mentais.

Quando conseguimos modificar determinadas narrativas do nosso imaginário comum, imediatamente novas possibilidades de atuação no mundo se abrem. Nesse sentido, as contranarrativas são maneiras de abrir fissuras para que essas existências imaginadas sejam incorporadas pelas subjetividades como algo possível, portanto, existível. Como exemplos de contranarrativa sapatão, citarei três filmes: *Rules of the Road* (Su Friederich, 1993), *Las hijas del fuego* (Albertina Carri, 2018) e *MC Jess* (Carla Villa-Lobos, 2018).

Rules of the Road, da cineasta sapatão, branca e estadunidense Su Friederich, conta a história, narrada pela voz em *off* da própria diretora, de quando um casal lésbico ganha um carro. A maioria das imagens do média-metragem são de automóveis, motos e tráfego na cidade grande, em especial de um carro, que através da voz que narra sabemos ser um *Oldsmobile Cutlass Cruiser* de 1983, que entendemos como a dimensão simbólica e material de espaço onde vivia o casal, por onde também sua relação fluía, como uma extensão da casa onde elas viviam, assim como mostra o contexto socioeconômico da população classe média estadunidense da década de 90. Os nomes das personagens não são anunciados, nem o da que narra, nem o da que faz parte da história através da narrativa contada. Em algum momento, há um corpo filmado, mas planos do ombro, do braço, das mãos. Não é possível ver o rosto. A narradora conta a história de como o carro chegou na vida delas (através do irmão da namorada) e como as dinâmicas cotidianas se modificaram pelo uso do carro. É interessante notar que a narradora fala brevemente de lesbofobia, quando diz que nunca celebrou um dia de Ação de Graças¹² com a sua namorada, o cunhado e a esposa dele. Sua companheira nunca quis leva-la e preferia ir sozinha por achar que seu irmão ficaria desconcertado caso levasse a própria namorada (a narradora, no caso). Através da voz *off*, a narradora conta que queria ser convidada, mas sua companheira preferia ir sozinha. A solução era celebrar essa data com as amigas e amigos.

O filme segue seu fluxo com a narração intercalada às músicas de sucesso da época, e dá a sensação de estarmos no carro ouvindo alguma rádio estadunidense. A personagem fala sobre as maneiras de utilização do carro entre as namoradas, suas próprias opiniões sobre o carro dado de presente pelo cunhado, carros em geral, sobre como ela percebe a chegada do automóvel ao cotidiano das duas, tornando mais fácil realizar viagens curtas para qualquer lugar, onde elas podem espairecer e relaxar da rotina de trabalho

¹² Conhecido em inglês como *Thanksgiving Day*, é um feriado celebrado sobretudo nos Estados Unidos, no Canadá e nas ilhas do Caribe, observado como um dia de gratidão a Deus, com orações e festas, pela colheita e pelos bons acontecimentos ocorridos durante o ano.

cotidiana, o momento em que o casal decide se separar e como cria acordos amigáveis para seguir o compartilhamento do automóvel.

Embora a lesbofobia apareça na narrativa com a recusa da namorada em levar a narradora à casa do irmão, ela não se torna o epicentro do filme. Outro ponto importante é como a separação das duas é contada: não há suicídio, homicídio, nem um homem pelo qual uma das duas se apaixonou, nem algo trágico. É uma separação entre duas pessoas que perceberam que a relação precisava se transformar, e que ainda assim encontraram maneiras de compartilhar o automóvel que as duas investiram dinheiro. A meu ver, esses dois pontos me fazem pensar nesse filme de Su Friederich como uma contranarrativa sapatão.

O segundo filme é o longa-metragem argentino chamado *Las hijas del fuego* (Albertina Carri, 2018), dirigido por uma cineasta sapatão, branca, nascida na Argentina e filha de um casal homossexual raptado na ditadura. O filme começa com uma voz em off que propõe reflexões sobre imagens, corpos e territórios: “El problema no es la representación de los cuerpos, sino como esos cuerpos se vuelven territorio y paisaje”.¹³

Há uma mulher (branca, gorda) descendo de um navio enquanto uma outra mulher (branca, magra) a espera no porto. Elas se beijam, se abraçam e pelos gestos entendemos que as duas tem uma relação sexo-afetiva. O encontro de Violeta (a que chega de navio) com Agustina (a que espera no porto) em Ushuaia, ocorre após uma longa viagem de Violeta. Na cena seguinte, há um plano das duas transando em um quarto, deitadas em uma cama. Após o cume orgástico, as duas trocam carícias e conversam sobre amenidades da vida. Percebemos pelos diálogos que são íntimas e se conhecem há algum tempo. Agustina pergunta para Violeta sobre o seu projeto pessoal, ao que ela responde que pensou, finalmente, no que quer filmar (daí entendemos que ela trabalha com filmes e fotografia): um pornô. Agustina sorri, surpresa, excitada com a proposta, e essa cena encerra com elas transando novamente. Em uma cena seguinte, estão Violeta e Agustina em um bar, aos beijos. Um homem (branco cis) grita “*tortilleras!*”¹⁴, afrontando o casal que não se intimida: Agustina o desafia a repetir. O homem se levanta e caminha na direção delas. Começada a pancadaria, uma terceira mulher (branca e cisgênera) que estava sentada no bar entra em cena para rachar os machos¹⁵ junto com o casal sapatão e esmurra o homem que lançou a injúria. Estando os inimigos em número

¹³ Fragmento do texto narrado em *off* no início filme

¹⁴ *Tortillera* ou *torta* são maneiras de referir-se às lésbicas de forma ofensiva nos países latinoamericanos falantes do espanhol, assim como sapatão no português falado no Brasil.

¹⁵ *Racha macho* denomina uma tecnologia de resistência sapatão que associa técnicas de autodefesa para serem aplicadas a situações de violência. O termo está na música *Se prepara!* do Pagufunk, grupo de funk feminista da baixada fluminense: “se vier pagar de macho, é racha macho” e virou sinônimo de reação a agressões simbólicas, psicológicas e físicas.

maior, as três estrategicamente fogem correndo do bar. Na cena seguinte, ladeira acima, as três estão rindo, arfantes, do que havia acabado de ocorrer. Elas se olham e se beijam. Inaugura-se aí uma relação a três.

Ao assistir ao filme no cinema com um casal de amigas sapatão, falamos entre nós, sussurrando e rindo: “nossa, como elas conseguiram se pegar entre elas sem antes ter uma longa d.r!”. Uma breve nota sobre isso é a percepção de que a imagem de um casal sapatão incorporando mais uma pessoa às suas dinâmicas afetivas de forma tranquila, sem que isso traga sérios conflitos ou longas discussões, é também sobre reorientar possibilidades de afetos, sejam eles sexo-afetivos ou de outras matizes. A diretora do longa-metragem nos convida a imaginar possibilidades, à medida em que a narrativa vai tomando rumo. O recém formado “trisal” consegue uma van e parte em viagem pelo interior da Argentina. A van vai parando em alguns pontos da estrada e mais sapatonas de diferentes corpos e histórias vão se somando às viajantes ao longo do percurso. O trisal se transforma em uma manada de relações sexo-afetivas estabelecidas entre todas as integrantes, sem fronteiras delimitadas. Violeta, a nossa cineasta e narradora, enquanto faz o filme com o bonde sapatão, compartilha conosco suas reflexões na voz em *off*, “a busca do corpo e da história de uma só vez”, ao passo que derrubam qualquer lenda sobre o(s) corpo(s), uma vez que não aceitam que “o gozo e a alegria tenham sido expulsos da ordem cósmica”. O erótico enquanto dimensão de compartilhamento intenso de qualquer busca, como compreendido por Audre Lorde (1984, p. 16), se faz presente em todo o filme: ao revidar uma lesbofobia vivida em um bar em Ushuaia, no encontro com mais uma, duas, três e tantas sapatonas companheiras de gozo e de viagem, compartilhando a estrada, os prazeres e fazeres sexuais distintos e livres, no realizar de um filme pornô junto à manada em percurso.

Essa auto-conexão compartilhada é um indicador do gozo que me sei capaz de sentir, um lembrete de minha capacidade de sentimento. E essa sabedoria profunda e insubstituível da minha capacidade ao gozo me põe frente à demanda de que eu viva toda a vida sabendo que essa satisfação é possível, e não precisa ser chamada de casamento, nem deus, nem vida após a morte. (LORDE, 1984, p.17)

Ao trazer a perspectiva de ser, estar e operar no mundo na dimensão erótica, Lorde não se limita ao gozo sexual stricto-sensu; ela evoca o estado de gozo em todas as atividades que uma pessoa sapatão faz, pretende ou deseja fazer, o sentir-se penetrante e inteiramente envolvida naquilo a que se propôs. Para a autora, o erótico é um conhecimento legítimo que precisa ser apropriado nos cotidianos de cada uma; é uma tecnologia de construção de um novo mundo, um meio disruptivo de libertação pessoal e que, por consequência, é um enfrentamento ao patriarcado. Lorde denuncia os homens que tomaram o

erótico

como uma sensação confusa, trivial, psicótica e plastificada. É por isso que temos muitas vezes nos afastado da exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo isso com seu oposto, o pornográfico. (LORDE, 1984, p.14)

Aqui Audre Lorde faz uma firme oposição à pornografia, pois para ela representa “a supressão do sentimento verdadeiro”. Obviamente não é possível saber o que a escritora pensaria de um filme como *Las Hijas del Fuego*. Talvez seguisse se opondo firmemente ao fazer pornográfico, talvez achasse maravilhoso, não temos como saber. Porém, é perceptível que as reflexões elaboradas por Lorde sobre a importância de uma autoconexão compartilhada, a busca por uma satisfação verdadeira consigo mesma e com uma vida que crie outras possibilidades de existir no mundo, rompendo com os protocolos e expectativas da ideologia cisheteropatriarcal sobre os corpos designados mulheres ao nascer, se aproximam bastante com as propostas trazidas pelo filme de Albertina Carri. É interessante notar que várias cenas pornográficas acontecem em lugares públicos e/ou abertos, suscitando rupturas, em imagens, com a ideia secularmente construída de que a dimensão de território público só está autorizada a ser ocupada por homens cisgêneros heterossexuais e gays. Uma longa cena de masturbação que acontece durante o filme é o coroamento de um autogozo possível para mulheres, lésbicas, sapatanistas e demais pessoas que tiveram quaisquer possibilidades de prazer suprimidas de suas vidas por toda uma tradição institucional e histórica que aponta esses corpos como frígidos, histéricos e inferiores. Dar prazer a si fala sobretudo do encontro erótico-sexual consigo mesma, uma das dimensões de autoamor, autoconhecimento e autocuidado possíveis. Em uma cena cinematográfica que sempre esteve asfixiada por homens brancos cisgêneros e heterossexuais – sobretudo a pornográfica –, as imagens de Albertina Carri se espalham como um bálsamo. Como nem tudo são flores, o longa-metragem tem apenas uma única personagem negra (que inclusive é a única mulher trans), compactuando com a violenta invisibilidade de pessoas negras e racializadas nos elencos, como inclusive observado no contexto de produção audiovisual nacional vide os dados da ANCINE aqui analisados. Apesar disso, *Las Hijas del Fuego* cria uma importante fissura no imaginário coletivo com o seu radicalismo estético-político ao propor várias reflexões apropriando-se da pornografia como linguagem.

O terceiro filme é um média-metragem brasileiro, *MC Jess*¹⁶ (2018), dirigido por Carla Villa-Lobos, uma cineasta sapatão, branca, moradora da zona norte do Rio de Janeiro.

¹⁶ Exibido na mostra "Curta sapatão: mini-mostra de cinema lésbico", realizada na Cinemateca do MAM no dia 29/08/2018, com curadoria de Érica Sarmet e produção dos cineclubes Quase Catálogo e Cineclubes LGBT+.

A história mostra o cotidiano de MC Jess, uma sapatão negra que vive sozinha em alguma comunidade periférica¹⁷ do Rio de Janeiro e que trabalha nas linhas de trem vendendo cabos para dispositivos eletrônicos e fones de ouvido. Elaborando rimas criativas através de jogos de palavras, a personagem se destaca no comércio de produtos no trem. Por ocasião do aniversário de sua mãe, MC Jess visita a casa da família consanguínea. É durante a cena que se passa nesse ambiente que percebemos o jogo de tensões entre a protagonista e o pai, pastor de igreja evangélica. Através de uma interpelação (“E você? Tá estudando ou só quer saber de ouvir música e fazer besteira?”), fica evidente que, mesmo com o apoio da mãe (“Deixa a menina em paz, ela não tá fazendo nada de errado, poxa”) a lesbofobia do pai a expeliu do núcleo familiar – mesma causa que obriga muitas lésbicas a deixarem suas famílias consanguíneas pra trás, assim como a população de gays, travestis e transexuais. MC Jess namora uma mulher negra que ainda não assumiu pra família seu relacionamento sapatão. No entanto, apesar de o filme perpassar pela lesbofobia do pai de MC Jess e o armário de sua companheira¹⁸, esses temas não configuram o epicentro da história da protagonista, mas sim a sua relação cotidiana com a própria criatividade, o incentivo e o apoio fundamental da namorada para que Jess saia do armário enquanto poeta, MC e artista que já é. Em algum momento do filme, a companheira conta para Jess que haverá um Slam em breve e a protagonista fica em silêncio. A namorada reafirma o incentivo: “Eu acho que você deveria tentar”. Jess recita um poema recém escrito, titubeante. Coça a cabeça e se reprova: “Tá muito ruim”. Sua companheira insiste: “Não, vai, continua!”. Não por acaso, logo após essa cena, o filme mostra o depoimento de MC Martina: Não existe esse lance de “vou virar poeta, vou virar MC”. Pra mim não existe isso. Você se descobre MC, entendeu?”

Quando MC Jess finalmente toma coragem e se apresenta pela primeira vez, sua companheira aparece na plateia olhando-a fixamente, sussurrando junto o poema que a artista lê, imagem de companheirismo e apoio entre um casal sapatão. Ao final de sua apresentação, MC Jess é ovacionada. O filme é uma ficção intercalada com depoimentos das artistas Brenda Lima, Geise Gênesis, e MC Martina, todas negras e nascidas na periferia. Os depoimentos contam como foi o processo de autodescoberta criativa ao vencer diversas barreiras de raça-classe que negam a potência erótica (LORDE, 1984) a corpos periféricos e negrxs, narram a dificuldade do autorreconhecimento enquanto artistas que são e estabelecem a importância do Slam enquanto um espaço afirmativo, de conquista da própria voz.

¹⁷ No filme não é mencionada em qual.

¹⁸ O nome da personagem não é dito.

Entendo a construção desse filme como uma alternativa potente às viciadas narrativas e imagens hegemônicas brancas heterocissexistas que raramente tem uma personagem negra e lésbica como protagonista de um filme. Além disso, dificilmente a sapatão é bem sucedida em fazer aquilo que lhe dá prazer e/ou em suas parcerias sexo-afetivas. No filme *MC Jess*, é justamente o relacionamento amoroso que potencializa as qualidades artísticas latentes da protagonista.

4. Armário

Diante das reflexões apresentadas sobre as obras audiovisuais que trouxemos ao debate, me localizo nesse texto com o objetivo de falar sobre o filme que acompanha este trabalho de conclusão de curso.

Nasci em Fortaleza, Ceará. Sou uma pessoa branca criada em uma família emergente. Meus pais nasceram em famílias com pouco poder aquisitivo e, quando adultos, ambos conseguiram ingressar no serviço público, o que garantiu a mim e aos meus irmãos confortos e privilégios que eles jamais haviam tido. Após muitas idas e vindas turbulentas, os dois decidem se separar definitivamente, eu então com 12 anos. Aos 16 anos, após sofrer junto com uma ex-namorada injúrias e agressões físicas motivadas por lesbofobia por parte da minha família, fui expulsa¹⁹ de casa e, como alternativa, fui morar com minha então parceira em uma kitnet. Aos 17 imigrei do Ceará para o Rio de Janeiro. Prestei o vestibular e com a aprovação institucionalizei o motivo pelo qual eu precisava me manter longe de casa, mesmo sem parentes consanguíneos no Rio ou na região sudeste. Fui absorvida e acolhida por uma outra rede de afetos que me fortaleceu para permanecer aqui. Alguns anos após a minha chegada, tive meus primeiros contatos com os feminismos. Em um encontro feminista, durante uma roda separatista para lésbicas, me caiu a ficha de que até então eu havia sido autolesbofóbica. O motivo não era consciente para mim, mas, durante as falas de diversas sapatonas que tinham histórias similares, compreendi que era porque as palavras “lésbica” e “sapatão” haviam sido constantemente utilizadas por familiares para me humilhar desde criança e para se referir pejorativamente às demais mulheres masculinizadas e de feminilidades não-hegemônicas. Por aquelas palavras estarem associadas à humilhação, à ideia de sujeira, erro e vergonha, eu preferia me identificar enquanto “pessoa que gosta de pessoas”, pressupondo uma bissexualidade, embora só me relacionasse sexo-afetivamente com outras mulheres e lésbicas. Acredito que isso tenha se dado por causa da crença ignorante

¹⁹ Cheguei a relatar como se deu essa expulsão, mas apaguei do corpo do texto. Decidi que é uma história que preciso de outro espaço pra trabalhar sobre ela e também não quero o nome dessas pessoas no meu TCC.

que eu tinha de que era mais razoável ou até mesmo mais seguro dizer-se uma pessoa bissexual porque assim estaria em um campo mais assimilável pela cisheteronorma (como se mulheres bissexuais assim estivessem, quando na verdade são vítimas, de maneiras distintas, da mesma cisheterossexualidade compulsória). Um outro motivo foi a introjeção da crença de que, sendo bissexual ou lésbica, “essas práticas” deveriam ser guardadas pra mim, “que eu não precisava me expor”. Ouvi isso de uma psicóloga quando, aos 13 anos, fui levada contra a minha vontade ao seu consultório, após a mãe de uma colega da escola ter ido até minha casa prestar queixas para minha mãe, me acusando de “sapatanzar” a filha dela. O filme *Sair do armário* (Marina Pontes, 2018)²⁰ traz justamente para a discussão o mais eschachado discurso heterossexista e a política do armário compulsório. Através do diálogo entre uma filha lésbica, que está saindo do armário com a própria mãe lesbofóbica, entramos em contato com reproduções desses discursos baseados em uma ideia de essência e em noções conservadoras de público/privado:

(...) que eu posso falar pra você? Que assumo? Faz o que você quer? Não é assim, Ma. (...) Espera eu morrer primeiro, tá? Eu não quero ver isso. (...) Ó, Ma. Deixa eu falar uma coisa pra você. Meu pensamento sobre isso não mudou e nunca vai mudar. (...) Isso não tá em nenhuma possibilidade de eu aceitar uma situação dessa. Não tá, eu não sei explicar pra você. Com a mesma convicção que você fala que isso é de você, pra mim isso não é, tá? Como eu não posso mudar você, você também não pode mudar eu. Eu não tenho como mudar. Agora se você acha que isso é, que tá dentro de você, que Deus fez você assim, que você é sempre assim, aí é um risco que você vai correr. Só peço uma coisa. Não, não se exponha ao ridículo, de fazer os outros engolir a sua situação porque ninguém precisa engolir isso. Porque pra mim isso é ridículo. Isso não é uma coisa natural. Infelizmente eu não tenho outra palavra pra falar pra você. Queria ser mais amável, mas eu não consigo ser. E se um dia você arrumar uma namorada, jamais eu quero ver essa namorada na minha frente. Jamais. Não quero nem saber nome. E uma coisa eu falo pra você, você vai sofrer muito, tá? Vai sofrer muito com isso. O único conselho que eu teria pra te dar, já que você diz que é assim: fica sozinha. É o menos pior pra você, você vai sofrer menos. Porque como sua mãe eu não quero que você sofra, muito menos preconceito dos outros.²¹

Portanto, participar de uma roda separatista lésbica pela primeira vez foi um marco na minha vida por me possibilitar arrombar a porta do armário no qual eu mesma me encarcerei ao acreditar no discurso cisheterossexista de que, mesmo sendo lésbica, eu não precisava expor aquilo sequer para mim mesma. Então, a partir disso se inicia uma nova elaboração enquanto existência, quando começo a me esforçar para conseguir exprimir, sem peso na garganta, as palavras “proibidas” e assumir as humilhações e injúrias como

²⁰ Exibido na mostra "Curta sapatão: mini-mostra de cinema lésbico", realizada na Cinemateca do MAM no dia 29/08/2018, com curadoria de Érica Sarmet e produção dos cineclubes Quase Catálogo e Cineclube LGBT+.

²¹ Trechos transcritos do filme.

constituintes da minha identidade: lésbica, sapatão, machi-femi²². Entretanto, a saída do armário é um movimento incessante, que se processa como um devir. Como diz Eve Sedgwick em seu texto intitulado *Epistemologia do armário* (2007):

Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. Mesmo uma pessoa gay assumida lida diariamente com interlocutores que ela não sabe se sabem ou não. É igualmente difícil adivinhar, no caso de cada interlocutor, se, sabendo, considerariam a informação importante. (SEDGWICK, 2007, p. 4)

As saídas de armário, portanto, além de sucessivas, dependem de uma série de cálculos. Em muitas circunstâncias não é estratégico sair, sob pena de perder um emprego, sofrer ameaças, perseguições e assédios afins. Em outras, a saída ou a permanência nem passa pela dimensão da escolha. Em suma, são diversos momentos e contextos que sapatões, bichas, bissexuais, travestis e transexuais vão articular saídas ou permanências. Porém, o reconhecimento interno de uma identidade é o que pode vir a fortalecer a necessidade de nomear opressões e encarar memórias de sofrimento e abuso. É preciso encarar de frente o passado para poder carregar o futuro nas costas, nos ensina Silvia Rivera Cusicanqui²³. E é preciso estar de frente com as feridas para iniciar um processo de sanação e reorientar os afetos, micro e macropoliticamente.

5. Manada sapatão e imagens que curam

Meu primeiro dispositivo videográfico foi um iPod com câmera acoplada que comprei de segunda mão por uns 150 reais no Mercado Livre em 2011. A princípio, o objetivo era ouvir música enquanto transitava via transporte público entre o fluxo livre e o engarrafamento da cidade do Rio de Janeiro. Um jeito de tornar o cotidiano mais agradável ao ir às aulas no Fundão ou aos estágios da vida. Fiquei muito feliz quando vi que o iPod também tinha câmera porque para filmar qualquer coisa eu precisava pegar câmeras emprestadas. A partir dessa aquisição passei a ter uma certa autonomia pra fazer imagens. Embora fossem precárias no sentido *low tech*, elas tinham uma textura muito única: ruidosa,

²² Corruptela de “macho-fêmea”, termo muito utilizado no Ceará pra designar lésbicas e/ou mulheres masculinizadas/que performam feminilidades não-hegemônicas.

²³ Socióloga e ativista boliviana de ascendência aymara. Esteve em setembro de 2017 no Rio de Janeiro por ocasião do grupo de estudos Corpo Pá. Cusicanqui fez uma fala na UERJ chamada “Saberes, cosmologias e decolonilidade”, em que compartilhou com o público presente aspectos da filosofia e epistemologia aymara.

chapada. Eu gostava, me lembrava um pouco imagens de videocassete e era o que eu tinha à mão, e assim comecei a fazer meus primeiros vídeos caseiros, a me autorregistrar e a registrar o meu entorno. Em 2014, depois de ganhar um processo judicial contra uma empresa de telefone, consegui comprar uma câmera fotográfica²⁴ que tem acoplada a função de filmar. É a que uso até hoje e foi com ela que algumas imagens do filme foram feitas.

Uns anos mais tarde, em várias conversas com amigas e amigos, surgiu a ideia de fazer uma coletânea de vídeos de diferentes existências sapatão em seus respectivos cotidianos. A ideia era que os vídeos tivessem cerca de 1 minuto ou 2 e que fossem feitos com qualquer dispositivo. Começamos a brincar com essa proposta e seguimos assim até hoje, compartilhando umas com as outras e outros vídeos de momentos diversos. Como somos muitas pessoas nessa grande rede de afeto e cuidado, várias de nós moram em outras cidades e países ou estão em fluxo incessante pelo mundo, então a troca de vídeos possibilitada com a popularização dos smartphones trouxe uma maneira de termos notícias dos cotidianos umas das outras e de nos mantermos em conexão.

Por todas e todes constatarmos que as visibilidades das personagens sapatão são, em sua grande e vertiginosa maioria, construídas a partir de visões cisheterossexistas, ou mesmo que há uma invisibilidade de representações sáficas livre desses estigmas, me ocorreu a ideia de realizar um filme a partir de imagens de nossos cotidianos, como uma proposta de contranarrativa. Reuni imagens que várias amigas/amigues enviaram por aplicativos de conversa instantânea e vídeos que eu mesma gravei nas andanças da vida. Comecei a montagem do material junto com a minha melhor amiga, Marina Cavalcanti, sapatão, filósofa, cineasta, xará com quem divido um monte de coisas (como a alcunha de ser aquela que vem do mar, a casa, os gerenciamentos de vida doméstica, o cuidado com felinxs, reflexões sobre a vida, caminhos espirituais, variados estados de espírito e de humor e tudo o que é indescritível e indizível sobre relações de intimidade que pessoas constroem entre si). A parceria de Marina para pensar a costura audiovisual foi essencial como uma segunda visão não tão identificada com algumas imagens que compõem o filme. Editar pode ser um processo afetivo²⁵, mas que também demanda frieza para realizar cortes ou desistir de planos. Ao chegarmos em um primeiro formato de filme, parei de mexer no material, a fim de que tudo respirasse, como uma massa de pão que precisa ser deixada de lado para que fermente e cresça. Feito isso, enviei esse primeiro corte para todas as pessoas que contribuíram com as suas imagens e/ou que apareceram no filme, a fim de que assistissem e respondessem se

²⁴ Uma câmera Canon Eos Rebel T3i.

²⁵ No sentido de afecções, como proposto por Spinoza (2013, p.163)

estavam confortáveis em fazer parte da obra. As respostas foram positivas, muitas emocionadas, todas se disseram muito felizes por assistir ao filme e concederam as autorizações de imagem. Recebi por mensagem frases como “todas as saps são lindas, nós somos maravilhosas” e “nossa pova é muito linda mesmo”. Uma das amigas comentou que receber essas imagens no presente contexto político com o aumento da insegurança que estamos vivendo foi de “chorar de emoção, como uma brecha de felicidade que se faz necessária na atual conjuntura”.

As imagens construídas nesse filme são relatos visuais das vidas que vivemos, dos nossos próprios percursos nos dias. Porém, não são apenas memórias de um espaço-tempo; são alimentos para o coração, para seguir em frente na luta, para dissipar as imagens cisheterossexistas de medo, fetiche e violência sobre corpos sapatânicos. É uma disputa na corrente batalha psíquica e imagética. Imagens podem nos curar e nos orientar. Sobre isso, a fotógrafa e ativista sul-africana Zanele Muholi por exemplo, diz:

há pessoas que simplesmente não vêem como as imagens poderiam ajudá-las a se curar. Eu trato a fotografia como uma forma de cura porque eu tenho que me amar. Ninguém vai fazer esse trabalho por mim²⁶. Há inseguranças com as quais lidamos, momentos em que olho para a imagem de mim mesma e me pergunto “quem é essa?” E depois há momentos em que me amo. Ninguém está sendo pago para me amar, sim, acho que a fotografia pode realmente ajudar as pessoas a lidar com elas mesmas.²⁷

Fazer imagens é fazer mágica, é uma maneira de projetar essa magia sobre o mundo (FLUSSER, 2002). É ressignificar nossos próprios caminhos nas encruzilhadas da vida. Construir junto com amigas e amigos e nos percebermos nos corpos umas das outras, como espelhos em que podemos enxergar as potências de nossas relações, nossas existências nas dimensões dos apoios mútuos, dos cuidados, dos autocuidados. Como dito pela intelectual e ativista negra Beatriz Nascimento dos Santos, voz poderosa e atlântica que narra o filme *Ori*²⁸ (1989) “é preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade (...)”. Contextualizo aqui que a fala de Beatriz Nascimento é especificamente sobre o amputamento físico, geográfico e simbólico sofrido pelas pessoas negras em seus corpos escravizados e sequestrados pelos brancos colonos europeus, sobre as lutas das populações negras

²⁶ Muito menos o patriarcado e a heterossexualidade compulsória.

²⁷ Trecho de entrevista em tradução livre. Disponível em: <http://dismagazine.com/blog/76362/god-is-a-lesbian-dismiss-presents-zanele-muholi/> (Acesso 20/11/2018)

²⁸ Longa-metragem realizado pela cineasta e socióloga Raquel Gerber, com roteiro e narração de Beatriz Nascimento dos Santos.

afrodiáspóricas no Brasil, sobre a constituição de movimentos negros, as religiosidades de matriz africana e afrobrasileira, o aquilombar-se, os bailes *blacks* e as escolas de samba como práxis de resistência, além de muitos outros temas preciosos abordados por ela em sua narração. No entanto, acredito que há um diálogo possível entre esse trecho específico de *Ori* e todas as questões que permeiam a visibilidade e invisibilidade de corpos lésbicos (assim como de corpos gays, trans e outras minorias) no cinema hegemônico e na história da arte, como procurei levantar nesse texto.

Para pensar a importância de se fazer presente em imagens enquanto uma pova²⁹ e voltando um pouco à questão da saída dos armários, trago as palavras de Cheryl Clarke:

Como lesbianas políticas, ou seja, lesbianas que resistem aos intentos da cultura predominante de nos manter invisíveis e sem poder, temos (especialmente as lesbianas negras e outras mulheres de cor) que nos fazer visíveis a nossas irmãs escondidas em seus vários tipos de armários, encerradas nas prisões do auto-ódio e da ambiguidade, temerosas de tomar esse passo antigo das mulheres que se unem mais além do sexual, do privado ou pessoal. (CLARKE, 1988, p. 104)

Ainda sobre o filme que realizei com amigas e amigos³⁰, gostaria de retomar a questão da vida em manada como fundamental para existências dissidentes à cisheteronorma. Entendo manada como um agrupamento de pessoas que por afetações éticas, políticas, raciais, artísticas, emocionais, espirituais e sexuais imbricadas, se aglomera para se acompanhar e se apoiar na vida.

O que significa dizer que sentir-se isolada e experimentar altos graus de preconceito nas ruas e dentro da cultura, da religião e das estruturas estatais não é algo que ocorre de forma isolada, mas é reforçado pelo entorno, em nível micro, que desempara as lésbicas e as isola em todos os espaços da comunidade. (2018, p. 31)³¹

Portanto, a manada é uma tecnologia de sobrevivência às lesbofobias que podem resultar em suicídio ou em crimes de ódio, pois “para andar por el desierto hace falta coraje, porque vivir la diferencia es vivir en ninguna parte, es vivir por fuera de la humanidad, fuera de su moralidad, en independencia de ella, y su binarismo de clase, de género, por fuera de las instituciones, fuera del *odi et amo*.”³² (LUDDITAS SEXXUALES, 2013, p. 22)

Penso que as manadas se fazem necessárias em especial para as pessoas que precisam de uma rede de apoio alternativa à família consanguínea – que em muitos casos é

²⁹ Considerando as distintas experiências que envolvem ser sapatão, seria possível / estratégico / razoável pensar nos termos de uma comunidade sapatão que não reconhece fronteiras geopolíticas e referir-se a essa manada como “pova”?

³⁰ O filme ainda não disse como quer ser chamado.

³¹ Trecho do Dossiê Lesbocídio no Brasil - de 2014 até 2017, publicado em 2018.

³² “para caminhar pelo deserto é preciso coragem, porque viver a diferença é viver em parte alguma, é viver fora da humanidade, fora de sua moralidade, em sua independência, e seu binarismo de classe, de gênero, fora de instituições, fora do *odi et amo*” (em tradução nossa).

uma das primeiras instituições reguladoras e opressoras do gênero e/ou sexualidade de seres. Pois é através dessas redes, constituídas fora dos espectros protocolares como o da família nuclear que temos a possibilidade de continuar existindo, de crescer, de desconstruir introjeções tóxicas, de nos (re)elaborarmos enquanto pessoas e trajetórias, de articular espaços seguros para a troca e o acolhimento.

Jamás pienses que estás sola. La alegría está en el proceso, en el devenir, no existe una verdad sexual escondida debajo de una gran capa de represiones sociales. No confío nada en el deseo, no creo en absoluto que haya un deseo anterior a un conjunto de normas o acuerdos sociales del mismo modo que no hay una identidad que precede a las interpelaciones normativas. Por eso, en manada, desaprender nuestros “propios” deseos, aquello que hetero- culturalmente aprendemos a desear, es una especie de tarea muy larga pero fundamental. Ese, también, es mi deseo.³³ (LUDDITAS SEXXXUALES, 2016, p. 21)

Sendo as identidades e os desejos (em suas múltiplas dimensões) socialmente construídos, essa passagem do texto das Ludditas Sexuales reforça a importância do estar juntas e juntas tanto para sobreviver, resistir e aprender, quanto para desaprender inclusive aquilo que nos foi dado como “natural”, introjetado pela doutrina cissexista e heterocompulsória. Um dos objetivos dessa pesquisa tem sido localizar quem está junto à manada produzindo imagens e narrativas que afirmem o erótico (LORDE, 1989) e a pulsão de vida de corpos sapatão, abrindo brechas para outras narrativas e imagens e redistribuindo violências (MOMBAÇA, 2016).

6. Conclusões

Chegando ao final dessa pesquisa, fico a refletir o quanto a cultura visual hegemônica, racista, cissexista e heterocompulsória contribui nos casos de lesbocídio (assim como os de transfobia, homofobia e racismo). Gostaria de retirar dois trechos do Dossiê Lesbocídio no Brasil para arrematar alguns pontos levantados nessa monografia.

Diante deste processo de longa duração no qual as lésbicas são inseridas desde que começam a construção de sua identidade pessoal, há uma ausência de referenciais positivos sobre si mesmas e uma ausência de significado para o que é ser uma lésbica, em cada uma das realidades em que a criança cresce e se forma, enquanto pessoa, cidadã e membra da comunidade e da família. Tal situação de isolamento, desamparo, desinformação e sistemáticas reprovações e retaliações, movidas por

³³ “Nunca pense que você está sozinha. A alegria está no processo, no devir, não há verdade sexual escondida sob uma grande camada de repressões sociais. Não confio em nada no desejo, não acredito em absoluto que exista um desejo antes de um conjunto de normas ou acordos sociais, da mesma forma que não há identidade que anteceda as interpelações normativas. Portanto, em um rebanho, desaprender nossos desejos “próprios”, o que aprendemos a desejar heterodoxamente, é uma tarefa muito longa, mas fundamental. Esse também é o meu desejo.” (em tradução nossa)

consecutivas tentativas de heterossexualização da lésbica, podem levar a uma condição de incapacidade de construção de uma autoestima positiva e estável. Nestes casos é comum a desistência da busca por enquadramento que culmina no suicídio. (2018, p. 31)

Nos casos em que quem é assassinada é a cônjuge, ou seja, alguém que não possui vínculo consanguíneo com o assassino, percebe-se que há uma tentativa de zelar pela imagem pública da unidade familiar por meio do extermínio do elemento estranho que macula a imagem da família heterossexual tradicional. Em todas as circunstâncias, o que é recorrente é o fato de um ou mais homens de uma família considerarem-se com o direito e o dever de decidir o destino das mulheres, agindo contra a vida delas em nome da conservação de uma estrutura heterossexual. (2018, p. 29)

Tendo em vista as contribuições de B. Paul Preciado (2011), longe de pretender criar imagens e narrativas que se adequem a uma homonorma – tornando-se, portanto, mais assimiláveis ao regime político da cisheteronorma –, acredito que a importância das representações e de se autorrepresentar está na apropriação das tecnologias da imagem e da produção de ficções. Para que cada pessoa que se descubra um componente torto habitando perigosamente a cisheterolândia possa compreender que não está sozinha, o que é crucial enquanto estratégia de sobrevivência.

Mais do que conclusões, tenho uma série de digestões acontecendo em mim, a partir da minha afetação com a escrita e a feitura do filme. A mais urgente no momento é: no contexto político atual do Brasil, em que um homem cisgênero, representante do arquétipo da mais tóxica masculinidade chega ao poder institucional, me pergunto quais serão as estratégias razoáveis de disputa pelo imaginário coletivo. Quais serão os limites da visibilidade? E da invisibilidade? Refletiremos sobre como caminhar juntxs em um projeto de mundo que não nos quer vivxs e felizes. Aprenderemos com o tempo como nossxs mais velhxs resistiram a momentos críticos. Seguiremos bem, caminhoneiras.

7. Referências

- ARAÚJO, A. F.; BAPTISTA, F. P. (Org.). Variações sobre o Imaginário – domínios, teorizações, práticas hermenêuticas, Lisboa, Instituto Piaget, 2003.
- CARVALHO, J. M. A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CLARKE, Cherryl. O lesbianismo: um ato de resistência. (Não achei a referência de quem traduziu pro português. O texto dela foi publicado nesse livro aqui: "Esta Puente, mi espalda - Voces de las tercermundistas en los Estados Unidos"(Esta ponte, minhas costas, originalmente "This Bridge Called my Back": Vozes das mulheres terceiro-mundistas nos Estados Unidos), editado e traduzido por Cherríe Moraga e Ana Castillo, ISM Press, São Francisco-USA, 1988.)
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. Principio Potosí reverso. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ELKINS, James. Visual Studies: A Skeptical Introduction. New York: Routledge. 2003.
- FEDERICI, Silvia. O Calibã e a Bruxa : mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo : Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I : A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhom Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999.
- LOBO, Tais Ribeiro. ANTROPOFAGIA ICAMIABA: Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política. Monografia. Universidade Federal Fluminense, 2014.
- LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. Tradução de Tatiana Nascimento dos Santos. "Textos escolhidos de Audre Lorde". 2014.
- LUDDITAS SEXXXUALES. Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres — 2a ed. milena caserola, COLECCION (IM)PENSADOS, 2013.
- MBEMBE, Achille. Necropolitics. Public Culture, 15, 2003, p. 11-40.
- MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. 2016.
Disponível: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_violencia (visitado em 1/12/2018)
- PERES, Milena Cristina Carneiro. Dossiê sobre lesbocídio no Brasil : de 2014 até 2017 / Milena Cristina Carneiro Peres, Suane Felipe Soares, Maria Clara Dias. – Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

PRECIADO, B. Paul. Multidões Queer : notas para uma política dos anormais, Revista Estudos Feministas. UFSC. v. 19, n. 1, 2011.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Trad. Carlos Guilherme do Valle. Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades, v.4, n. 5, p. 17-44, 2010.

SANTAELLA, Lucia. O exoimaginário urbano. Revista Rua, v. 24, n. 1, p. 5-16, 2018. Campinas – SP.

SAUNDERS, Tânia. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. Trad. Sarah Ryanne Sukerman Sanches. Periódicus, n. 7, vol. 1, maio-out. 2017. p. 102-116.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução de Plínio Dentzien. Cad. Pagu n.28 Campinas jan./jun. 2007.

SOARES, Gilberta; COSTA, Jussara. Movimento lésbico e Movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. Labrys, estudos feministas, julho /dezembro 2011 - janeiro /junho 2012, pp. 1-41.

SPINOSA, Benedictus de. *Ethica ordine geometrico demonstrata*. Edição Bilíngue Latim-Português. Tradução e notas de T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

WITTIG, Monique. “The Straight Mind”. The Straight Mind and Other Essays. NY: Harvester/Wheatsheaf, 1980. 21-32. Print.

WITTIG, Monique. “One Is Not Born a Woman”. The Norton Anthology of Theory and Criticism. Ed. Vincent B. Leitch. NY: W. W. Norton & Company, 2010. 1904-13. Print.

Filmografia

AMOR maldito. Direção: Adélia Sampaio. Roteiro: José Louzeiro e Adélia Sampaio. Gaivota Filmes, 1984. (76 min.) , color.

LAS hijas del fuego. Direção: Albertina Carri. 2018. (115 min). color.

MC Jess. Direção: Carla Villa-Lobos. 2018. (20 min) color.

ORI. Direção: Raquel Gerber. Roteiro: Beatriz Nascimento. 1989. (91 min). color.

PARÁISOS artificiais. Direção: Marcos Prado. Roteiro: Pablo Padilla, Cristiano Gualda. Globo Filmes, Zazen Produções, 2012. (96 min) color.

RULES of the road. Direção: Su Friederich. 1993. (31 min). color.

SAIR do armário. Direção de Marina Pontes. 2018. (03 min).